

Галина Коваленко

Вьетнамская трилогия Дэвида Рейба

XX век пронзен многочисленными войнами. О некоторых начинают забывать. Однако есть произведения искусства, благодаря которым мы помним. Самый очевидный пример – «Герника» (1937) Пабло Пикассо, запечатлевшая гибель шеститысячного населения баскского городка в результате бомбардировки во время Гражданской войны в Испании. Не столь известный – трилогия Дэвида Рейба, воевавшего во Вьетнаме.

Война между Северным и Южным Вьетнамом, который изначально поддерживали Соединенные Штаты, длилась двадцать лет (1955–1975), с 1961 г. Америка активно включилась в военные действия. Погибло по разным данным от миллиона трехсот тысяч до трех миллионов вьетнамцев, около шестидесяти тысяч американцев. Шестьдесят четыре процента погибших американских солдат были моложе двадцати одного года. После окончания войны у тысяч военных диагностировали посттравматический синдром. В 1967-м известный британский философ Бертран Рассел вместе с Жаном-Полем Сартром создали неофициальный международный трибунал, куда вошли многие известные писатели: Симона де Бовуар, Петер Вайс, Джеймс Болдуин...

Появились книги и фильмы о войне во Вьетнаме. Сперва – «Тихий американец» (1955) английского писателя Грэма Грина. Военный корреспондент лондонской *Times*, он был свидетелем первого этапа вторжения США во Вьетнам. Название его романа стало эвфемизмом для обозначения агентов спецслужб. В 1974 г. вышел «След солдата» северо-вьетнамского писателя Нгуена Минь Тяу. В Соединенных Штатах изданы книги, написанные очевидцами например: «Бледный Блуппер» (1979) и «Старики» (1979) Густава Хэсфорда. По «Старикам» Стэнли Кубрик снял выдающийся фильм «Цельнометаллическая оболочка» (1987). Оливер Стоун экранизировал трилогию о Вьетнаме: «Взвод» (1986) и «Небо и земля» (1993) – по двум романам вьетнамской писательницы Ле Ли Хейслип, «Рожденный 4 июля» (1989)¹ – по автобиографической книге ветерана Рона Ковика. В 1990 г. вышла книга Тима О’Брайена «Что они несли с собой».

Первым театром, отозвавшимся на вторжение США во Вьетнам, стал *Open Theatre* Джозефа Чайкина, создавший методом импровизации рок-мюзикл *Viet Rock* – первую пьесу против войны во Вьетнаме и первый интерактивный спектакль. Автор текста Меган Терри и композитор Мэриэнн де Пьюри, определили жанр спектакля как «фильм о войне в жанре *folk*» (*folk war movie*). Премьера состоялась в 1966 г. в *La MaMa Experimental Theatre Club*, затем театр выступал на сцене *Yale Repertory Theatre*, играл в офф-бродвейском *Martinique Theatre*. Кристофер Бигсби осторожно пишет, что *Open Theatre*², гастролровавший в Лондоне с *Viet Rock*, вдохновил англичанина Питера Брука, к тому времени всемирно известного театрального деятеля, на создание спектакля *US* (1966), – это был период, когда он с группой актеров занялся изучением театра жестокости Антонена Арто. По признанию Брука, его «стало тошнить

от театра»: «Его искусственность ужасала, хотя я признавал, что именно в форме – его сила... Внезапно мы почувствовали, что ситуация во Вьетнаме задевала более мощно, остро, настойчиво, чем любая из уже существующих пьес»³. Так появился спектакль, в названии которого обыгрывалось звучание местоимения *us* и название Соединенных Штатов – *US*. Когда режиссера обвинили в пропаганде, он ответил: «Театр кончился, актер и зритель замерли: они и Вьетнам смотрели друг другу в лицо»⁴.

Одна из самых мощных метафор постановки – сожжение бабочки. Она была бумажной, однако у британских зрителей даже такая «жестокость» вызвала протест (в киноверсии *US* в финале показали саможжение буддийского монаха во Вьетнаме и квакера в Вашингтоне). Брук писал: «Я не думаю, что причиной Французской революции стала “Женитьба Фигаро”, не считаю, что пьесы, фильмы и вообще искусство может влиять на историю. “Ужасы войны” Гойи или “Герника” Пикассо – великие произведения, но они не имели практических результатов. Считаю так, мы сами себе оказываем медвежью услугу. Какой-нибудь акт протеста останавливал убийство? Мы задаемся этим вопросом, зная, что это невозможно, но в глубине души надеемся на чудо. Оно не происходит, и мы чувствуем себя обманутыми. Нужен ли был этот акт протеста? Есть ли выбор?»⁵ Брук выбор сделал. Продолжая исследование теории Арто, он через год выпустил фильм по пьесе Петера Вайса «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, разыгранное обитателями сумасшедшего дома в Шарантоне под руководством маркиза де Сада» (Марат/Сад) (1967), снятый в студии RSC: «Правда – радикальное средство»⁶.

В Америке *Viet Rock* вдохновил композитора Гэлта Макдермота и драматургов Джеймса Рэдо и Джерома Ранье на создание мюзикла *Hair* («Волосы», 1967): впервые на сцену вышли хиппи. Они проповедовали ненасилие, дарили прохожим цветы, за что и получили название «дети цветов»; их лозунги – *Make love, not war* («Занимайтесь любовью, а не войной!»), *All you need is love* («Все, что тебе нужно, это любовь» – песня *Beatles*). На пафос спектакля горячо откликнулась публика, а одноименный фильм Милоша Формана (1979), усиливший антивоенную направленность, популярен до сих пор.

Стало быть, искусство говорило о войне, но ее реальности не чувствовалось. Начавшая войну Америка находилась далеко от зоны боевых действий, и ее не волновало психологическое состояние

воевавших сограждан. Драматург Дэвид Рейб впоследствии скажет: «Когда меня призвали в армию, ситуация была такова: если вы были недостаточно внимательны, войны не было. Ее просто не существовало»⁷.

Первая антология пьес о войне во Вьетнаме была выпущена некоммерческим издательством в 1985 г. В нее вошло семь пьес, она переиздана в 2016 г.⁸ Вошедшие в нее произведения отличаются по художественным достоинствам, но объединены общей темой – страстным осуждением войны, что отражено в самом названии: «Единодушие: американские пьесы и война во Вьетнаме»⁹. Из драматургов, чьи тексты здесь опубликованы, воевали только Дэвид Рейб и Эмлин Грэй.

Однако автором первой драмы о войне во Вьетнаме «Боттичелли» (1968) стал «бард американского театра» Терренс Макнелли (1938–2020). Премьера состоялась на телевидении. Место действия – джунгли. Двое патрулирующих солдат играют в «Боттичелли»: один из игроков должен ответить на двадцать вопросов партнера, характеризующих известную личность, и понять, о ком идет речь. Не прерывая игры, солдаты видят вьетнамского партизана и убивают его.

В 1970-м в Лондоне театр *Royal Court* представил пьесу Майкла Уэллера «Лунные дети» (*Moonchildren*) в постановке Петера Гила. Первоначально она называлась «Рак» (*Cancer*). В 1971 г. была поставлена в Вашингтоне в *Arena Stage* Аланом Шнайдером¹⁰, в 1972-м спектакль переехал на Бродвей в *Royal Theatre* и в том же году получил *Tony Award*¹¹. «Лунные дети» ставятся и сегодня, однако каждый раз пьеса получает разные оценки в зависимости от социально-политического положения страны. Уэллер запечатлел поколение, чья юность пришлась на годы войны во Вьетнаме, он показал группу студентов середины 60-х, заканчивающих университет и надеющихся поступить в аспирантуру, дабы не попасть под призыв. Они исповедуют свободную любовь, принимают участие в антивоенных маршах, балуются наркотиками, слушают рок, много пьют. Центральная фигура – Боб, юный музыкант с повышенной эмоциональной возбудимостью, усиленной смертью матери и разрывом с девушкой.

Самый влиятельный американский критик 60–70-х Клайв Барнс, известный суровостью оценок, был растроган спектаклем Шнайдера. Он назвал дебютную пьесу Майкла Уэллера «эпитафией своей эпохи»: «...временами пьеса напоминает “Вишневый сад” Чехова, временами – менее великие пьесы, такие как “Проснись и пой” (*Awake and Sing*)»

Клиффорда Одетса, “Оглянись во гневе” (*Look in Anger*) Джона Осборна¹². Можно не сомневаться, что на подобные сравнения Барнс сподвиг именно спектакль, поскольку поэтика самой пьесы далека и от Одетса, и от Осборна, не говоря уж о Чехове. Однако Барнс прав в том, что «цель Уэллера – точность воссоздания эпохи... Это не натуралистическая картина о студентах 1965 года, но остроумный и очень человечный комментарий одной из самых живых и современных пьес за последние несколько сезонов»¹³.

Спустя пятнадцать лет восприятие не меняется: «Неверно было бы видеть в “Лунных детях” подведение итогов эпохи 60-х, подобной шведскому столу, на котором соседствуют яркие плакаты, лозунги, моды, рефлексирющие юнцы... Это было время перемен, бездействия, насыщенного электрическими разрядами затишья перед бурей»¹⁴.

Рецензент офф-офф-бродвейского спектакля 2002 г. называет пьесу «безнадежно устаревшей на заре нового миллениума», но в то же время считает ее «жизненно важной работой одного из самых талантливых и ценимых драматургов», и спектакль *The Oberon Theatre Ensemble*, по его мнению, «заслуживает самых высоких похвал»¹⁵.

В 2011-м маленький *Unicorn Theatre* представил пьесу на Беркширском театральном фестивале (*Berkshire Theatre Festival*). Спектакль вызвал «восхищение и ярость». Л. Мюррей писал так: «Лучшие моменты всколыхнули ностальгию, но если говорить серьезно, то вау, это безнадега, чувак... повод для воспоминаний и копания в старых философских аргументах»¹⁶. Любопытный факт: «Лунные дети» были представлены в мае 2024-го в Мюнхене в театре *AcTUM* – значит, они продолжают волновать.

Пьеса Эмлина Грэя «Как я узнал про это» (*How I Got That Story*, 1979) получила премию *Obie*, которая дается за лучший офф-бродвейский спектакль. В двухактном сочинении, действие которого разворачивается во Вьетнаме, два персонажа. Первый – совсем молодой репортер из маленького города Дюбюк, напоминающий своей наивностью и Швейка, и Кандида из философской повести Вольтера. Второй – собирательный образ, названный «Историческое событие». Актер, получивший эту роль, должен сыграть двадцать одну роль. Среди его персонажей – сквернословящие солдаты, вьетнамская проститутка, буддийский монах, и многие другие. Юный репортер попадает под обстрел, получает ранение, после чего становится человеком с другим мировоззрением. В США пьеса была поставлена в 1981 г., в Британии – в 1982 г.

Участник войны Том Коул (1933–2009) положил в основу своей пьесы «Медаль Конгресса – блеф» (*Medal of Honor Rag*, 1975) событие, случившееся в Детройте в 1971 г. Действие происходит 23 апреля 1973 г. в армейском госпитале. Чернокожий ветеран не может приспособиться к мирной жизни, погружается в депрессию. Он пытается выйти из этого состояния, обратившись к психиатрам, но ни с одним из них не может найти общий язык. Прибывший из Нью-Йорка врач пытается найти подход к пациенту, но хаос в его душе вызывает неприязнь, которую доктор пытается скрыть. Оба испытывают взаимную антипатию, но все же надеются, что сумеют подобрать ключ друг к другу. Однако, не дождавшись второй встречи, солдат сбегает из госпиталя, чтобы раздобыть денег. При попытке ограбления магазина его убивает полицейский.

Название пьесы Эмили Манн «Натюрморт» (*Still Life*, 1980) таит в себе двойной смысл, имея в виду дословный перевод – «мертвая жизнь». В основе – сто сорок часов записей интервью ветерана войны во Вьетнаме, вылившиеся в восемьсот страниц машинописного текста. Он рассказывал о трагических событиях и о своей личной трагедии по возвращении домой. Война превратила его в жестокого домашнего тирана, вымещавшего душевную боль на беременной жене. Он, фотограф и художник, писавший натюрморты, теперь фиксирует в своих произведениях воспоминания о Вьетнаме. В интервью Эмили Манн он признался: «Я жив, мои товарищи погибли. Это мертвая жизнь» (*I am alive, my friends aren't. This is a still life*)¹⁷.

Центральную проблему – войну и ее последствия – драматург обрамляет побочными: друг Марка убит во время ограбления банка, любовница находится в состоянии вечной борьбы с мужем, физическое насилие приносит им удовольствие. Вьетнам подействовал на американское общество, насилие перестало быть частным случаем. Пьеса составлена тремя монологами людей, связанных между собой, но не общающихся друг с другом. Решающую роль в ней играет язык. Известный британский исследователь театра США Кристофер Бигсби пишет: «Ритмы тщательно проработаны. Каждый из монологов обладает своим ритмом, использован пятистопный ямб. Конечно, большая часть пьесы написана не ямбом. В повседневной жизни британцы и американцы не говорят шекспировскими метрами. Текст создается сменой речевых ритмов, тщательной организацией эмоций и образов»¹⁸.

Один из ярких примеров – монолог любовницы Марка. Мир должен быть безопасным, а мужчины – теми, кем они должны быть:

All they had left was being Provider.
And now with the economics, they're losing it all...
We don't want them to be Provider,
Because we want to do that ourselves.
...We don't want them to be heroes,
And we don't want them to be knights in shining armor, John
Wayne¹⁹—
And what's left for them to be, huh?
They were programmed to fuck
Now they have to make love...
We don't like them in the old way any more.
And I don't think they like
us, much.
Now that's a war, huh?²⁰

Все, что им оставалось, – быть Кормильцами.
Но теперь экономически это не нужно...
Мы не хотим, чтобы они были Кормильцами,
Потому что мы сами хотим ими быть.
...Мы не хотим, чтобы они были героями,
И не хотим, чтобы они были рыцарями в блестящих доспехах,
Джон Уэйн, –
Так что же им остается?
Они запрограммированы на спаривание,
Теперь они должны заниматься любовью...
Они не нравятся нам в прежнем качестве,
И не думаю, что мы им сильно нравимся.
И все это война, так?

Так наивно и откровенно рассуждает девушка, обнажая душевную рану всех женщин, дождавшихся с войны мужей, вернувшихся другими и в другую страну. Некоторые монологи, включая вышеприведенный, воспринимаются как комментарий. Кристофер Бигсби пишет, что режиссер осуждает войну, «используя эффект остранения Брехта»²¹.

По признанию Эмили Манн, театры за пьесу не брались. И все же в 1980 г. в *Goodman Studio Theatre* в Чикаго состоялась премьера. В следующем году она была поставлена в *New York Off-Broadway WP Theatre (Woman's Project Theater)*. *The New York Times* буквально разнесла

драматурга, нарушив политкорректность: «Пьеса мисс Манн, у которой не в порядке с головой (*fuzzy-head*), не просто оставила публику равнодушной, она пренебрегла такими проблемами, как бедственное положение ветеранов Вьетнама, военные зверства... Ее некомпетентность свела на нет благие порывы»²².

Учитывая, что пьеса написана на документальном материале, подобная оценка несправедлива и говорит о некомпетентности или предвзятости рецензента. И критика не помешала Эмили Манн получить премию за лучшую офф-бродвейскую пьесу, а затем первую премию на Единбургском фестивале (1984 г.) и хорошую прессу на гастролях в Британии. В 2022 г. в нью-йоркском офф-бродвейском театре *Aneram Opera House* состоялась еще одна премьера. Рецензент пишет: «Эмили Манн, проведя нас сквозь темную ночь, царившую в душах трех персонажей, использовала запрещенный прием. Перед этим спектаклем не лишним был бы глоток бурбона или водки»²³. Во время трагического монолога Марка о том, как он убил вьетнамскую семью, на экране проецировались написанные им натюрморты. В спектакле чикагского театра показывали документальные кадры жестокой расправы американских солдат над мирными жителями. В финале меняется тон: «Это смелая пьеса для смелых людей, готовых забыть о здравом смысле, чтобы узнать трудную правду об обществе 1975 года и о нашем сегодня»²⁴.

В 1982 г. в некоммерческом *Manhattan Theatre Club*, знакомящем зрителей с новыми именами, состоялась премьера пьесы Стивена Меткафа «Странный снег» (*Strange Snow*). С момента окончания войны прошло почти десять лет, но тема посттравматического синдрома продолжала волновать Америку. Два солдата, прошедшие Вьетнам, не могут найти себя в мирной жизни. Дэвид работает водителем грузовика, живет с незамужней сестрой, учительницей биологии в школе. Не в силах забыть своего погибшего друга, он замкнулся и немилосердно глушит себя алкоголем. До войны он был звездой в школе, подавал большие надежды в атлетике. Однажды в их дом является Мерс, с которым Дэвид прошел войну. Он также не может забыть общего погибшего друга, но, в отличие от рефлексирующего Дэвида, пытается наладить жизнь. У него и сестры Дэвида намечается роман.

Маститый Мел Гассоу в рецензии «Эхо Вьетнама» нашел пьесу небедительной, а проблемы – нерешенными. Нарождающиеся отношения девушки и солдата, который не может забыть гибель друга, он сравнил

с ситуацией известной мелодрамы Ричарда Нэша «Продавец дождя» (*The Rainmaker*)²⁵. Но проблемы не решены и в стране, а описание жизни ветеранов Вьетнама очень впечатляет искренностью и правдивостью. Эмоциональные высказывания автора рецензии *Chicago Reader* точнее характеризуют пьесу Меткафа: «Из всех книг, пьес и фильмов о Вьетнаме, с которыми я знаком, “Странный снег” оказал на меня наибольшее воздействие, вызвал ужас... убивающий веру в человечность, родил стыд за желание выжить... Пьеса раскрывает динамику самопознания»²⁶.

Антологию, опубликовавшую все вышеназванные сочинения, открывает пьеса Дэвида Рейба «Стримеры» (*Streamers*, 1975) – заключительная часть его драматической трилогии о Вьетнаме. Кристофер Бигсби отмечает, что за два последних десятилетия «современная американская драма оказалась на обочине; предсказуемо лидируют Эдвард Олби, Артур Миллер, Август Уилсон и Теннесси Уильямс, но – вопреки длительной впечатляющей карьере – отнюдь не Джон Гуэйр, не Дэвид Рейб или Ленфорд Уилсон»²⁷. Отнеся Рейба к драматургам второго ряда, Бигсби относит ему первое место среди тех, кто пишет о войне во Вьетнаме²⁸.

Дэвид Рейб и его трилогия

Дэвид Рейб родился в 1940 г. в городе Дюбюк. Окончив среднюю школу и университет в Айове, он продолжил образование в университете *Villanova* (Пенсильвания). В школе и в обоих университетах считался подающим надежды писателем. В 25 лет был призван в армию. Не участвовал в боях, хотя на первых порах стремился на передовую: «Понадобилось два месяца, чтобы моя позиция изменилась». Он начал работать в госпитале, наблюдая «грузовики с человеческими конечностями и груды зеленой униформы». Рейб пишет: «Мы видели это ежедневно, и это производило ужасающее впечатление»²⁹. Вернувшись домой, Рейб стал репортером. Только через полгода решил начать писать о Вьетнаме. Находясь там, он пытался вести дневник, но не смог: «Фраза застревала на странице, как шелуха. Я остро осознавал, что писать, будто язык не более, чем простой символ, невозможно... Я был одержим грандиозными событиями, происходящими вокруг меня. Я сидел на койке, стоявшей на деревянном полу, уставившись на слова, заполнившие желтую страницу. Все, что я знал, были факты, более ничего: простые факты такой сложности, что мне не под силу было с ними справиться»³⁰. Рейб принялся за роман, считая театр «легковесным –

пустяки и метафоры, блестящие, позы, сверкание, втиснутые в форму, неподвижную, как какая-то машина, воспроизводящая до бесконечности разновидности формы»³¹. Но позже написал первый вариант пьесы «Сирота» (*The Orphan*), поставленный в 1968 г. в *Villanova University* под названием «Кости птиц» (*The Bones of Birds*). К 1971 г. в основном были закончены пьесы «Боевая подготовка Пэвло Хаммела» (*The Basic Training of Pavlo Hummel*) и «Палки и кости» (*Sticks and Bones*). Тогда же он подходит к завершению окончательного варианта «Сироты»; была написана часть «Стримеров», законченных в 1975-м. Премьера состоялась в 1976-м. А в 1973-м показали вторую версию «Сироты» на Нью-Йоркском шекспировском фестивале. Клайв Барнс, рецензируя спектакль, говорит о трилогии, отнеся «Сироту» к пьесам о Вьетнаме³². С появлением «Стримеров» Кристофер Бигсби пишет про «квартет пьес о Вьетнаме».

Рейб использует миф о проклятии дома Атридов, в основном следуя за «Орестеей» Эсхила, но вводя в действие дочь Агамемнона Ифигению, принесенную отцом в жертву Артемиде. Миф он соединяет с документальным сюжетом о банде Чарльза Мэнсона и жестоким убийстве актрисы, жены Романа Полански, беременной Шэрон Тейт, а также с историей кровавой резни в деревне Ма Лай³³ 16 марта 1968 г. Спектакль был показан на Нью-Йоркском шекспировском фестивале, как и две первые пьесы Рейба. Основатель и художественный руководитель фестиваля Джо Папп поместил в программке комментарий: «Дэвид Рейб переплел первозданный греческий миф со всеми версиями “Орестеи”, делом Мэнсона, культурой наркотиков и резней в Ма Лай... В созданной им буре он сам – в эпицентре... Он – в Клитемнестре, отчаянно стремившейся быть услышанной; ...в невинной жертве Ифигении, в гневе и обмане Аполлона, в мучительном крике безрукой, безъязыкой Электры, в разбитом сердце Эгисфа и даже в Агамемноне»³⁴.

Критик Клайв Барнс в противовес Джо Паппу, подчеркивавшему повышенную эмоциональность пьесы, называет ее «интеллектуальной», «рассудочной»: все персонажи «имеют дело с Америкой, насилием страны над ними, ее военным и политическим вмешательством в дела Вьетнама, убедительно связана с Мэнсоном тема семьи и войны во Вьетнаме... Рейб задает вопрос, выжила бы Шарон Тейт в Ма Лай? Возможно, это к месту, но это поверхностно»³⁵. Заканчивается рецензия тем, что «Сирота» вместе с двумя предыдущими пьесами составляет трилогию, «истинный вклад в современный театр»³⁶.

Однако после того, как появились «Стримеры», мало кто причисляет «Сироту» к циклу пьес о Вьетнаме. В «Сироте» Вьетнам – символ, в то время как в трилогии – трагическая реальность, история, которую должны помнить не только в Соединенных Штатах.

«Боевая подготовка Пэвло Хаммела»

Папп считал важнейшим делом своей жизни помощь в осуществлении постановки этой пьесы в *Public Theatre*³⁷. Название *The Basic Training of Pavlo Hummel* метафорично. «Базовая подготовка означает “необходимую” подготовку в большей степени, чем просто армейскую, но метафора не реализована ни в пьесе, ни в спектакле. Первый акт основан на документальном реализме; во втором акте, более фрагментарном и импрессионистическом, реализма нет ни грана»³⁸.

Издавая под одной обложкой «Боевую подготовку Пэвло Хаммела» и «Палки и кости», Рейб предпослал сборнику два эпитафия. Первый – из вьетнамской легенды: «Жизнь, подобно цветку, расцветает и увядает... Если бы я мог восстановить ход событий, мои слезы лились бы, не переставая, тысячу осеней». Второй: «Жизнь – смешная штука». В «Боевой подготовке» Рейб подробно восстанавливает ход событий в жизни новобранца Хаммела, отправившегося добровольцем во Вьетнам, потому что с молоком матери он впитал веру в великую Американскую мечту. Он недотепа, неудачник. Рейб создал новый образ американца со всеми чертами, присущими молодежи подобного социального слоя: «У него нет отца, он живет с матерью, но вырос он среди детей среднего класса»³⁹.

В солдатском кафе, принадлежащем вьетнамцам, солдаты пьют, общаются, пользуются услугами проститутки-вьетнамки. Пэвло рассказывает официантке о своих страданиях – его бросила девушка. Он так страдал, что его мать написала ей оскорбительное письмо. Джоанна – персонаж второстепенный, появляющийся на пару минут в финале, но она постоянно возникает в рассказах Хаммела. В кафе брошена граната, вечный неудачник Хаммел падает на колени, хватает ее, граната взрывается. В этот момент входит чернокожий сержант Арделл в немыслимой форме с черными лентами, медалями, в тапках без задника, в солнцезащитных очках. Это фантазмагорический персонаж, до поры до времени ангел-хранитель и наставник Хаммела, вернувший его к жизни. Реальное время здесь смещено, оно идет вспять.

В пьесе большое количество действующих лиц и каждый персонаж индивидуален, но Хаммел не может ни с кем вступить в контакт.



У. Атертон – Пэвло Хаммел,
Д. Филдс – сержант Тауэр.
«Боевая подготовка
Пэвло Хаммела».
New York Shakespeare Festival Public
Theater. 1971

Первый акт заканчивается ироничной песней, которую запекает Арделл и подхватывают все:

А р д е л л . Если бы у меня был более низкий IQ
(Хор повторяет),
А р д е л л . Я мог бы стать сержантом⁴⁰.

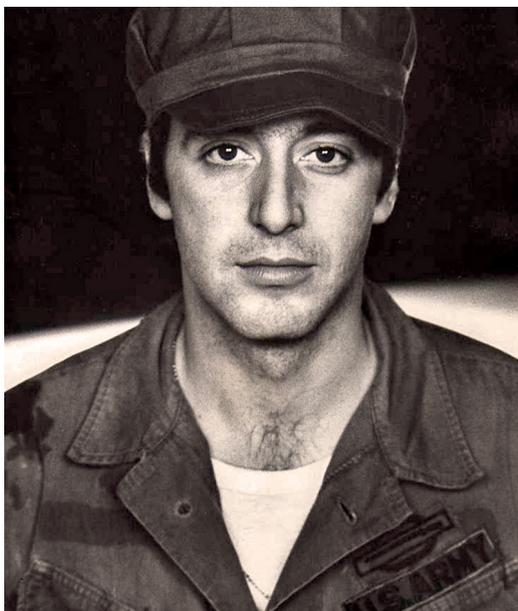
Второй акт, вопреки заявлению Рейба, все же достаточно реалистичен: убийства становятся будничными и Хаммел жесток, как все. Вьетконговец втыкает в Хаммела нож, рана оказывается смертельной, но он не понимает, что с ним произошло, и Арделл комментирует: «Знания, парень, приходят не сразу. Я толкую тебе о том, что известно каждому ребенку, но только не твоей дурьей башке: твоя кожа тонка, как бумага. Мы растворяемся, мы плачем и рвемся на части. Пленка, парень. Целлофан. Дерьмо»⁴¹. Далее Рейб прибегает к эстетике театра абсурда. Тело доставлено в алюминиевом гробу на родину. Хаммел стоит у гроба, Арделл продолжает с ним диалог. Затем его кладут в гроб и Арделл заканчивает свою краткую эпитафию: «Выше голову! Выше!.. Идет Пэвло Хаммел...»⁴²

Бессмысленная бойня, одиночество человека, его отчуждение от мира, подобие братства. Пьеса об Америке с ее потерянными ценностями, провозглашенными на заре ее становления и давно уже профанированными, была удостоена премии *Obie*.



У. Атертон – Пэвло Хаммел,
Ф. Коффин – Мики.
«Боевая подготовка Пэвло
Хаммела». *New York Shakespeare
Festival Public Theater*. 1971

Премьера (режиссер Джефф Блекнер, сценограф Дэвид Митчелл) состоялась 20 мая 1971 г. и прошла с большим успехом. В 1972-м пьеса была поставлена режиссером Дэвидом Уиллером в *Boston Theater Company* с Аль Пачино в заглавной роли и Густавом Джонсоном – Арделлом. В 1977-м спектакль был возобновлен и с большим успехом шел на Бродвее в *Longacre Theater*. Театральный обозреватель *The New York Times* Мел Гассоу поместил большую статью «Боевая подготовка Аль Пачино», соединив рецензию с ответами Аль Пачино на вопросы журналистов. Объясняя, почему он захотел сыграть Хаммела, актер сказал, что считает пьесу Рейба «замечательной, в Пэвло видит сложный характер, и ему было интересно работать с Дэвидом Уиллером»⁴⁵. Почувствовав некую общность своего героя со Швейком и Войцеком, актер считает, что эти роли обычно «играют слабо, на нулевом уровне, превращая их в скучные теневые фигуры. Так же играют и Пэвло, а Пэвло раскален добела. Я беру среднестатистического солдата, очеловечиваю его, стараясь раскрыть все аспекты его личности – рвение, доверчивость, слабость и особенно его уязвимость. Хаммел считает себя жертвой. Но он и клоун, соединивший Чарли Чаплина и Харпо Маркса. У Пэвло невероятная воля к жизни, он смел. Это человек, с которым я хотел бы находиться



Аль Пачино – Пэвло Хаммел.
«Боевая подготовка Пэвло Хаммела». *Boston Theater Company*

рядом. Он заставляет над ним смеяться. Он – противовес окружающим его нормальным людям. Я стремлюсь показать его боль, его недостатки. Против него множество обстоятельств – карты подтасованы. В каждом из нас есть что-то от Пэвло»⁴⁴.

Герой Пачино – «мятежный аутсайдер». Рейб был потрясен, увидев, как, репетируя сцену, Пачино сыграл двадцать вариантов душевного состояния Пэвло: своеволие, страсть, злость, горе, превращение в сбитого с толку ребенка, – «едва переводя дыхание между этими пробами, каждый раз преображаясь»⁴⁵.

«Палки и кости»

Вторую пьесу вьетнамской трилогии – «Палки и кости» – впервые показали в *Villanova University* в 1969 г. Затем – в рамках Нью-Йоркского шекспировского фестиваля 7 ноября 1971 г., снова в *Public Theatre* в постановке Джеффа Блекнера. Уже в марте спектакль играли на Бродвее.

Рейб, отобразив свое собственное состояние, с огромной драматической силой показал синдром вернувшегося с войны солдата. Первые месяцы жизни дома – как будто «попал на Марс, столкнувшись с невероятным непониманием и безразличием, которые невозможно



«Палки и кости».
Сцена из спектакля.
Public Theatre. 1971

постигнуть. Думаешь, что вернулся домой, но оказывается, что вернулся неизвестно куда, и отчаянно борешься, чтобы не сойти с ума»⁴⁶.

Пьеса глубоко погружена в семейные отношения. Рейб вписался в генеральную линию американской драматургии, основной жанр которой – семейная пьеса (Юджин О’Нил, Теннесси Уильямс, Артур Миллер, Эдвард Олби, Нил Саймон, Сэм Шепард, Дэвид Мэмет, Трейси Леттс...). Когда в середине 80-х прошлого столетия известный английский критик Бенедикт Найтингейл обвинил американских драматургов в том, что их пьесы «перегружены подгузниками, а важнейшие социальные и политические идеи отодвинуты в сторону и заменены суррогатом проблем отношений родителей и детей»⁴⁷, ведущий американский критик Роберт Брустин нашел это заявление «поспешным»: тогда и «Долгое путешествие в ночь» Юджина О’Нила – тоже пьеса о подгузниках»⁴⁸.

Рейб скуп на ремарки. В основном они касаются сценографии, но в пьесе указано, что место действия – дом, где живет семья (*Place: the family home*)⁴⁹. Далее появляются слайды нескольких поколений этого семейства, начиная с 1900-х гг. Детские голоса спрашивают, кто изображен на этих слайдах, взрослые отвечают. Затем материализуется современная квартира. Родители именуют друг друга Оззи и Харриет.

Это имена из популярной передачи о жизни среднестатистической американской семьи, не сходившей с экранов телевизоров более двадцати лет. Сержант доставляет из Вьетнама старшего сына. Дэвид слеп, и его реакция: «Сержант, ты ошибся. Это не мой дом, я не чувствую себя дома. Я не знаю этих людей. И запах, и звуки чужие, кругом сквозняк. Сержант, будь ты проклят, я одинок здесь, одинок. Я не хочу здесь оставаться!»⁵⁰.

Мать постоянно призывает его молиться и назойливо повторяет: «Ты – дома. Мы семья»⁵¹. Без перехода говорит о желтой коже вьетнамцев, о том, что они едят собачье мясо. Дэвид страдает оттого, что не взял в Америку любимую девушку-вьетнамку, потому что испугался, как встретит ее его семья. Эта вина его терзает, у него галлюцинации – он видит ее в своем доме, разговаривает с ней. Девушка – действующий молчаливый персонаж. Он пытается рассказать о ней матери: «Ее руки и волосы, как крылья. Она легче пыльцы»⁵². В ответ на его поэтическое признание, мать бросает привычное, банальное: «Желтая шлюха».

Отца раздражают оба сына, которых он с удовольствием вышвырнул бы из дома. Чудовищна сцена, когда семья собирается, чтобы посмотреть снятый Дэвидом фильм о зверствах на войне. На экране только помехи, Дэвид пытается рассказать, что там должны быть вьетнамцы, сожженные заживо американскими солдатами, но семья не желает это слушать. Одиночество Дэвида абсолютно: «Мы чужие друг другу, подаем в темноте знаки. Нас объединяет только утренний кофе»⁵³. Все же он пытается нащупать какие-то связи, признается матери, что временами скучает по своим однополчанам и даже по вьетнамцам, неожиданно раскрывается перед отцом: «Я хотел бы, чтобы они были здесь, с нами, чтобы были ты и мама, Рик, Занг и я»⁵⁴. В ответ – безумные крики о прервосходстве белой расы.

Родовая черта американской семейной драмы – диалоги между членами семьи, раскрывающие их непонимание друг друга. Это более всего проявляется в репликах матери: «Как чудесно слышать в доме голоса моих любимых мужчин – ради этого я и живу! Хотите кофе? Ну, конечно же, хотите. Я сделаю. Я ваша верная служанка. Подаю кофе и уйду»⁵⁵. Во всех пьесах такие речи произносятся невпопад и приводят к жесткому выяснению отношений.

Рейб переводит реалистическую пьесу в драму абсурда. Дэвид нарушает привычное, всех устраивающее, воцарившееся шаткое спокойствие. Начинает Рик, который, «как брат брату»⁵⁶, советует Дейву покончить с собой, перерезав вены, и предлагает ему помочь.

Единомышленниками Рика становятся родители, особенно мать: «Давай, Дейв. Двор пустой. Не бойся»⁵⁷. Отец выражает надежду, что «Дэвид не умрет. Он только почти умрет»⁵⁸. Рик играет на гитаре что-то бодрое, веселое.

В финале просматривается влияние Эдварда Олби, его пьесы «Американская мечта» (1960). Усыновившие младенца Папочка и Мамочка, раздраженные его плачем, постепенно отрывают от него части тела. Олби довел абсурд до эксцентрики. Рейб, как и Олби, создал мощную и страшную аллгорию истинных семейных отношений в «нормальной» американской семье.

Клайв Барнс отмечал режиссеру Джеффа Блекнера, создавшего политическую карикатуру, а также исполнителей ролей Оззи (Тони Олдридж), Харриетт (Элизабет Уилсон), у которой только один ребенок – персонаж сериала – и которой нет дела до родных сыновей. Особо критик выделяет Дэвида Селби, воплотившего «с тихой угрозой слепого Дэвида, мстительного ангела запятнанной души Америки»⁵⁹.

Постановка 1972 г. принесла Рейбу премию Американской академии искусства и литературы, но драматург не был доволен: «Быть может, в тот период времени спектакль не мог быть поставлен так, как я задумал. Тогда и публика, и актеры хотели лично участвовать в решении моральных проблем, но театральность пьесы этому сопротивлялась. Мультижанность, гротеск и поэзия должны соединиться театральным образом»⁶⁰.

В том же сезоне (1972/73) Анджей Вайда выпустил в «Современнике» «Палки и кости» под названием «Как брат брату» (в переводе и сценической редакции Игоря Ирова). Он вынес в название фразу Рика, советующего Дэвиду – «как брат брату»⁶¹ – покончить жизнь самоубийством. Вскоре в *The New York Times* появилась статья о спектакле. Ее автор – Теодор Шабад, американский журналист и географ, специалист по экономической географии СССР. Статья Шабада под названием «“Палки и кости” завоевали симпатию в СССР» отразила типичную точку зрения американца того периода на СССР в целом. Автор считает, что спектакль привлекателен прежде всего именем режиссера, чей фильм «Пепел и алмаз» известен всему миру. Появление на афише «Современника» пьесы Рейба объясняется тем, что избирательная политика сужает диапазон в выборе американской драматургии, поскольку сам выбор диктуется стремлением показать проблемы США. В этом плане пьеса, казалось бы, идеально вписывается в эту схему. «На всякий случай, если советские



«Палки и кости». Сцена из спектакля. *Public Theatre*. 1971

зрители этого не уловили, официальные критики дали понять, почему эта пьеса включена в репертуар самого популярного театра Москвы»⁶². Далее даются обширные цитаты из рецензии Виктора Комиссаржевского «Этот жестокий, жестокий мир», опубликованной в «Правде», как подчеркивает Шабад, «ежедневной газете коммунистической партии», и из «Комсомольской правды». Суть обеих рецензий, по мнению Шаблада, – «противопоставить человеческие отношения “того, другого мира” тем, которые мотивируют советских людей. Вайда максимально использовал карикатурность, заложенную автором в персонажей, передав американскую действительность через рекламу еды и напитков, много внимания уделив тому, как все члены семейства прикованы в телевизору»⁶³. Из актеров Шаблад уделил внимание только Игорю Кваше – Дэвиду, подчеркнув, что актеру уже сорок лет.

Эта статья буквально взбесила Рейба, который немедленно отправил в Москву на имя Олега Ефремова и Анджея Вайды письмо, заодно опубликовав его в *The New York Times*. Ссылаясь на Шаблада и на цитируемые им рецензии из советских газет, драматург возмутился спектаклем, обвинил театр в нарушении авторских прав, изменении названия, искажении пьесы, в том, что двадцатилетнего ветерана Вьетнама играет

сорокалетний артист: «У меня такое чувство, что все создатели и участники спектакля каждый вечер плюют мне в лицо. Из рецензий я понял, что вы исказили пьесу ради политической потребности. Пьеса либо о тебе и твоём народе, либо ни о чём. Если вы увидели в пьесе только Соединённые Штаты, то не увидели ни Штаты, ни себя самого. Если бы я жил в России, я писал бы о России, и это была бы пьеса, подобная моей пьесе “Палки и кости”; в ней были бы нерв и любовь, и это была бы история об исцеляющемся в России солдате, вернувшемся из Венгрии в 1956 г. или после столкновений на границе с Китаем. Но вы поставили спектакль о собственных фантазиях, исказив мою пьесу»⁶⁴.

Если обратиться непосредственно к рецензиям, обнаружить в них то, что увидел Шабад, невозможно. Рецензия Комиссаржевского написана сухим, официальным языком, но автор ни в коей мере не исказил пьесы. Комиссаржевский анализирует образ Рика в исполнении Олега Табакова, акцентируя внимание на авторской характеристике. Рик не расстается с фотоаппаратом и постоянно снимает слепого брата в неудачных позах, делающих его смешным. Комиссаржевский пишет, что Рик «с охотой снимал бы расстрелянных в Сонгми. Он и есть Сонгми»⁶⁵. Вся логика поведения Рика позволяет прийти к такому выводу. Видас Силюнас в «Комсомольской правде» отмечает, что вернувшийся из Вьетнама слепым Дэвид «ворошит перед домашними свои самые болезненные воспоминания, чтобы обжечь страданиями своих домашних»⁶⁶. Критики не пишут о главном персонаже Дэвиде – Игоре Кваше. «Советолог высшего класса» не разобрался в режиссуре Анджея Вайды, передавшей «драматизм и гротеск, выразительные национальные особенности и характерные формальные элементы такого рода поэтики»⁶⁷.

Рейб слишком доверился мнению Шабада.

В 2014 г. «Кости и палки» уже в постановке Скотта Эллиса возвратились на Офф-Бродвей в *Pershing Square Signature Center – Off-Broadway*. Прошло более полувека со времени создания пьесы. Восприятие изменилось. Тема войны, история возвращения слепого, психически покалеченного героя отодвинулись на второй план: «Вьетнамская драма об утрате основных американских ценностей»⁶⁸. Разумеется, на первый план вышли родители. Публику более занимали известные актеры, создатели образов Харриет и Оззи, чем судьба Дэвида. Название рецензии «“Палки и кости” с Биллом Пуллманом и Холли Хантер» говорит само за себя: «сюрреалистический взгляд Рейба на возвращение солдата

в семью – микрокосм американской нации. Никто не желает думать о зверствах. Пока война остается вне поля зрения, ее не существует. Живой призрак Дэвид приносит войну в семью»⁶⁹. Далее эта мысль подтверждается оценкой исполнения Билла Пуллмана, «жертвы абсолютной веры в фальшивую американскую мечту»⁷⁰. Холли Хантер – Элизабет характеризуется так, как полвека назад писал Клайв Барнс: ее единственный сын – персонаж сериала. *The New York Times* также пишет об отчуждении внутри семьи, «придающем пьесе мрачный комизм»⁷¹.

Самоубийство ветерана Вьетнама, на которое его толкает младший брат, превратилось в спектакле Скотта Эллиса, решившего пьесу с позиций первой четверти XXI в., в гротесковую сцену.

«Стримеры»

В 1983 г. американский режиссер Роберт Олтман снял фильм по этой пьесе Рейба. В советском прокате он вышел под названием «Потоки».

Крупнейший исследователь американской драматургии М.М. Коренева переводит *Streamers* как «Парашюты»⁷². Название метафорично. У стримера в полете не раскрывается парашют, и парень гибнет еще до начала боя. В пьесе сержант, ветеран войны в Корее, вместе с новобранцами ждущий отправки во Вьетнам, объясняет: «Парень в воздухе... парашют, весь перекрученный, не раскрывается, торчит, как римская свеча... он смотрит на парашют и грохается на землю, втыкается, как нож»⁷³.

Персонажи пьесы Рейба обречены. Действие разворачивается в штате Вирджиния, в учебном лагере, в 1965 г. Четверо молодых солдат, прошедших обучение, ждут отправки во Вьетнам. Мартин пытался покончить самоубийством, но неудачно. Теперь он, наспех перевязанный, ждет своей участи: «Это произошло между армией и мной. Я их ненавижу»⁷⁴. Инцидент с Мартином, который больше в пьесе не появится, предсказывает судьбы остальных персонажей.

Помещение, где обитают трое сблизившихся новобранцев, притягивает других солдат: здесь чисто, спокойно, царит товарищеский дух. Билли призван в армию, ему двадцать четыре года, он окончил колледж, пуританин. Роджер, чей характер сформировался после победы черных в борьбе за гражданские права, полон достоинства. В нем нет и намек на «дядюшку Тома», как могли называть, к примеру, его родителей. При внешней свободе он насторожен. Ричи – из среднего класса, нервозный, страдающий из-за нетрадиционной ориентации, самый одинокий из всех.



Афиша к/ф *Streamers*. 1983

Новобранцы не представляют, что такое война. Спорят, кто является современным Гитлером – Хо Ши Мин или Линдон Джонсон. Персонажи пьесы психологически достоверны во всех своих национальных и социальных проявлениях.

В комнате, которую трое ребят так любовно обустроили, поселился страх, грозное воплощение которого – неуправляемый Карляйль, не знающий другой жизни, кроме армейской. На нем, невежественном, повышенно импульсивном, лежит печать негритянского гетто, где преступления не наказуемы, убийство – обычное явление, а его стихийный анархизм поддержан войной, ее бесчинствами и убийствами. Карляйль воюет давно, постоянно находится под действием наркотиков или алкоголя. Он провоцирует интеллигентного нервного Билли на оскорбительный выкрик: «Я – интеллеktуал, никогда не собирался убивать... хочу перерезать этому ниггеру горло»⁷⁵. Ответ Карляйля – удар ножом: «Смотри, это твоя кровь, и как легко у меня это вышло, а у тебя теперь куча проблем»⁷⁶. Карляйль ненавидит армию, но без армии не может жить: «Проклятье! Я убил его. Я сделал это ... армия разбила мне сердце. Я не могу быть там, где порядок, не хочу жить! Отмойте меня от этого дерьма!»⁷⁷

Пьеса заканчивается песней о великолепном стримере. Ее поет сержант Кокс. Она «звучит издевательски, медленно переходя в колыбельную, в жалобу, затем во что-то, похожее на звук, издаваемый ребенком, потом имитирующий взрыв»⁷⁸.

Великолепный стример,
Мой парашют не раскрылся,
Похоже, это конец.
Только земля подо мною
Смотрит на меня, как мать⁷⁹.

Рейб в одном из интервью сказал, что эту пьесу он написал «за один день, за три часа, но этот день длился семь или восемь лет»⁸⁰. Драматург показал будни призывников, еще не нюхавших пороха, но уже столкнувшихся со смертью, запахом которой казарма была пропитана задолго до того, как они в ней поселились. Постепенно притираясь друг к другу, они ощутили дух товарищества, но смерть распорядилась по-своему. Бигсби считает, что пьеса близка Беккету и Пинтеру, что казарма – «преддверие смерти, а Карляйль – Годо, которого они ждут»⁸¹. Но Рейб – участник войны во Вьетнаме, ему не нужны абстрактные философские идеи.

«Стримеры» – одно из высших проявлений реализма в современной американской драматургии.

Премьера состоялась в Нью-Хейвене в *Long Wharf Theatre* 30 января 1976 г. в постановке Майка Николза; в апреле спектакль был сыгран в Нью-Йорке в *Lincoln Centre*. Клайв Барнс назвал «Стримеров» лучшей пьесой трилогии, в которой показано «лицо национального насилия, столь же типичного для Америки, как американский яблочный пирог. Великолепный актерский ансамбль – реальные люди, не сценические персонажи. Мрачная сценография Тони Волтона настолько реальна, что даже море крови в финале воспринимается не мелодраматически, но как результат уличного происшествия»⁸².

После одного из предпоказов «Стримеров» режиссера обвинили в «попытке превзойти *grand guignol*». Он отклонил обвинения: в хорошей пьесе серьезное обязательно соседствует со смешным.

В дальнейшем к этой вещи обращались нечасто и воспринимали ее по-разному. В 2007 г. ее показала молодежная *Huntington Theatre Company* (Бостон). Если *Boston Phoenix* писал о «Стримерах», как о пьесе

«жестoko честной и в той же мере жестокой»⁸⁵, то автор рецензии «Насилие в “Стримерах”» в *The Arts Fuse* называет ее «фальшивой, далекой от живых образов, показанных телевидением и кинематографом»⁸⁴. В поддержку своего мнения он ссылается на двух пожилых леди, которым было скучно, и сообщает, что большая часть молодежи ушла в антракте.

Спектакль 2008 г. в Нью-Йоркском *Laura Pells Theater* вызвал больше рассуждений о пьесе. *The New York Times* в рецензии «Стеб в казармах принимает серьезной оборот» назвала «Стримеров» «захватывающей драмой», отметила: «Темы не сведены, сюжет вращается вокруг повторяющихся проблем – жалоб на неизбежность смерти, страх перед ней, вопросы пола, классовых различий»⁸⁵. *New York Post* еще более строг к пьесе, находя ее «схематичной, слишком разговорной, что неминуемо приводит к мелодраме»⁸⁶.

Таково восприятие «Стримеров» в XXI в. И все же трилогия Рейба о Вьетнаме принадлежит не только прошлому и не только Соединенным Штатам.

- ¹ 4 июля – день независимости, государственный праздник США.
- ² Кристофер Бигсби мимолетно бросает: 'Admittedly, the Open Theatre's Josef Chaikin was in England which produced Megan Terry's Viet Rock'. Bigsby Chr. *Contemporary American Playwrights*. P. 252
- ³ Brook P. *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946–1987*. London, Methuen, 1988. P. 61.
- ⁴ Ibidem. P. 63.
- ⁵ Ibidem. P. 208.
- ⁶ Ibidem. P. 210.
- ⁷ Schroeder E., ed. *Vietnam: We're All Been There* (Westport, CT, 1992). P.197.
- ⁸ *Coming to Terms: American Plays & the Vietnam War*. Theatre Communication Group, Inc. 1985, 2016.
- ⁹ *Coming to Terms: American Plays & the Vietnam War*. London, Nick Hern books, 2017.
- ¹⁰ Шнайдер Алан (1917–1984) – выдающийся американский режиссер, первый постановщик Беккета и Пинтера в США, «Кто боится Вирджинии Вулф?» и других пьес Э. Олби и ряда пьес Пинтера в Лондоне.

- ¹¹ Tony Award – ежегодная театральная премия за достижения в области американского театра.
- ¹² Barnes C. Theater. Moonchildren. *The New York Times*, February 22, 1972.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ Rich F. Theater; Moonchildren. *The New York Times*, December 8, 1987.
- ¹⁵ De Vita D. Plus ç Vita. OObri.com/voleight/eighteen/moon
- ¹⁶ Murray L. Moonchildren at Berkshire Theatre Festival's Unicorn Theatre. July 06, 2011.
- ¹⁷ Savran D. In Their Own Words: Contemporary American Playwrights. N.Y., Theatre Communication Group Inc, 1988. P. 155.
- ¹⁸ Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. Cambridge University Press. 1999. P. 147.
- ¹⁹ Джон Уэйн – голливудский актер, поддержавший вторжение США в Южный Вьетнам. Он снялся в пропагандистском фильме «Зеленые береты» (1968), выступив как сорежиссер и сопродюсер.
- ²⁰ Mann E. Still Life // Mann E. Testimonies: For Plays. N.Y., Theatre Communication Group, Inc., 1996. P. 71.
- ²¹ Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. P. 152
- ²² Rich F. Still Life. *The New York Times*, February 20, 1981.
- ²³ Bergman P. Still Life. *Home Arts & Entertainment*. October 3, 2022.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Gussow M. of Vietnam. *The New Yorks Times*. February 1, 1982.
- ²⁶ Valeo T. Strange Snow. *Chicago Reader*. November 19, 1987.
- ²⁷ Bigsby Chr. Contemporary American Playwrights. P. VII, VIII.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Kolin Ph.S. David Rabe. A Stage History and a Primary and Secondary Bibliography. N.Y., Routledge&Kegan Paul, 1988. P. 10.
- ³⁰ Rabe D. The Basic Training of Pavlo Hummel. Sticks and Bones. Introduction. N.Y., Penguin Books, 1978. P.XVI, XVII.
- ³¹ Savran D. In Their Own Words. P. XIII.
- ³² Barnes C. The Orphan Arrives. *The New York Times*, April 19, 1973.
- ³³ Резня в Ма Лай так же известна, как массовое убийство в Сонгми в Южном Вьетнаме. Тогдашний президент Никсон назвал этот кровавый инцидент «единичным случаем».
- ³⁴ Цит.: Little S.W. Enter Joseph Papp. In Search of a New American Theatre. N.Y., Coward, McCann&Geoghegan, 1974. P. 256,257.
- ³⁵ Barnes C. Rabe's the Orphan Arrives. *The New York Times*, April 19, 1973.
- ³⁶ Ibidem.

- ³⁷ *Lahr J.* Land of Lost Souls. *The New Yorker*, November 24, 2008.
- ³⁸ *Rabe D.* The Basic Training of Pavlo Hummel. Sticks and Bones. Two Plays by David Rabe. Introduction. Penguin Books, 1983. P. XI.I
- ³⁹ *Rabe D.* Author's Note // The Basic Training of Pavlo Hammel. P. 110.
- ⁴⁰ *Ibidem.* P. 62.
- ⁴¹ *Ibidem.* P. 96.
- ⁴² *Ibidem.* P. 109.
- ⁴³ *Gussow M.* The Basic Training of Al Pacino. *The New York Times*, June 5, 1977.
- ⁴⁴ *Ibidem.*
- ⁴⁵ *Ibidem.*
- ⁴⁶ Schroder, ed. Vietnam: We're all Been There. P.201.
- ⁴⁷ *Brustein R.* Combating Amnesia//Who Needs Theatre. Dramatic Opinions. N.Y., The Atlantic Monthly Press, 1987. P. 79.
- ⁴⁸ *Ibidem.* P.80.
- ⁴⁹ *Rabe D.* Sticks and Bones. The Basic Training of Pavlo Hummel. Stocks and Bones. P. 119.
- ⁵⁰ *Ibidem.* P. 132.
- ⁵¹ *Ibidem.* P. 136.
- ⁵² *Ibidem.* P. 144.
- ⁵³ *Rabe D.* Sticks and Bones. P. 163.
- ⁵⁴ *Ibidem.* P. 194.
- ⁵⁵ *Ibidem.* P. 202.
- ⁵⁶ *Ibidem.* P. 220.
- ⁵⁷ *Ibidem.* P. 221.
- ⁵⁸ *Ibidem.* P. 223.
- ⁵⁹ *Ibidem.*
- ⁶⁰ *Rabe D.* Interview // Savran D. In Their Own Words: Contemporary American Playwrights. P. 193.
- ⁶¹ *Rabe D.* Sticks and Bones. P. 220.
- ⁶² *Shabad Th.* Sticks and Bones Wins Favor in Soviet. Special to *The New York Times*, March 12, 1973.
- ⁶³ *Ibidem.*
- ⁶⁴ *Rabe D.* Drama Mailbag. *The New York Times*, March 18, 1973.
- ⁶⁵ *Комиссаржевский В.* Этот жестокий, жестокий мир. *Правда*, 16 января 1973 г.
- ⁶⁶ *Силюнас В.* Тени в мещанском раю. *Комсомольская правда*, 18 января 1973 г.

- ⁶⁷ *Vajda A.* Интервью, данное корреспонденту польского агентства «Интерпресса» А. Марковскому. *Театральная жизнь*, №10, 1973. С. 25.
- ⁶⁸ *Heilpern J.* The Devil and Dr. Kildary. *Variety Fair*, 2014.
- ⁶⁹ *Stasio M.* ‘Sticks and Bone’s with Bill Pulman, Holly Hunter. *Variety*, November 6, 2014.
- ⁷⁰ *Ibidem.*
- ⁷¹ *Collins-Huges L.* Acting Out a Tale Before Their Times. *The New York Times*, 30 October, 2014.
- ⁷² «Американская художественная культура в социально-политическом контексте 70-х годов XX века // Коренева М.М. Американская драматургия и социально-политическая реальность 70-х годов». М.: Наука, 1982. С. 108.
- ⁷³ *Rabe D.* Streamers. N.Y., London, Toronto: Samuel French, 1977. P. 35.
- ⁷⁴ *Ibidem.* P. 8.
- ⁷⁵ *Ibidem.* P. 72.
- ⁷⁶ *Ibidem.* P. 71.
- ⁷⁷ *Ibidem.* P. 75.
- ⁷⁸ *Ibidem.* P. 90.
- ⁷⁹ *Ibidem.* P.37.
- ⁸⁰ *Bigsby Chr.* Contemporary American Playwrights. David Rabe. P. 274.
- ⁸¹ *Bigsby Chr.* Contemporary American Playwrights. David Rabe. P.277.
- ⁸² *Barnes C.* Streamers. Mitzi E. New House Theater. *The New York Times*, April 22, 1976.
- ⁸³ *Mar B.* “Streamers” and Imaging Violence. *The Arts Fuse*. December 2, 2007.
- ⁸⁴ *Ibidem.*
- ⁸⁵ *Isherwood Chr.* Banter in the Barracks Takes a Serious Turn. *The New York Times*, November 11, 2008.
- ⁸⁶ *Scheck F.* Chute Messenger. *The New York Post*. 12 November, 2008.